



LA POESIA DE TOMÁS MORALES

Jaime Siles

(Universidad de La Laguna/ Instituto Español de Cultura en Viena)



He titulado mi conferencia "La poesía de Tomás Morales". Y lo he hecho así —del más general y genérico de los modos— por dos razones: a) una, porque lo que hoy conmemoramos aquí es una obra, unida por el espacio de su textualidad, ordenada, y de una sistematización orgánica perfecta; b) otra, porque, a lo largo de esta exposición, irán apareciendo aquí y allá, dispersos y acaso no del todo explicados, una serie de puntos sugerentes, cada uno de los cuales define —creo— un aspecto de esa ordenada textualidad, sin que ninguno de ellos, por sí solo, llegue a caracterizarla o definirla por completo. Por eso, he preferido un enunciado genérico a un título específico, que, de tenerlo, no sería otro —guardénme ustedes el secreto— que el de "Tomás Morales, poeta posmodernista" o —si lo prefieren— "poeta de la premodernidad". Sin embargo —y aunque mis palabras de hoy apuntarán, inevitablemente, hacia dicho sentido— hay algo, en ello o en mí, que se me resiste, que se me rebela y que me impide dar a mi conferencia otro título que no sea el del objeto mismo sobre el que debo hablar. Ese objeto —todos ustedes lo saben y, por eso, supongo, están aquí— es una *obra*. Y una *obra* es el conjunto de signos, de elementos, de mundos, que se nos presentan objetivados bajo forma de totalidad. Y sucede que esa totalidad no puede dividirse, sino disfrutarse. Y no puede disfrutarse sin comprenderse. De modo que lo que voy a intentar hacer aquí no es sino eso: comprender una obra, invitándoles a ustedes a que me acompañen en este hermenéutico disfrutar, en este ir y venir por ese espacio en blanco que queda entre los versos y que, como los versos mismos, constituye la razón de ser de su totalidad. En ella, yo no voy a ver —como quería Ortega¹— al *hombre* Tomás Morales, que está detrás. No: voy a ceñirme —y a ceñirme sólo— a la obra que tengo delante: a lo que me dice y a lo que me da, y, sobre todo, a lo que me pregunta. Y lo que me pregunta es doble: me afecta como crítico y como creador, y en torno a esa doble pregunta articularé —y eso será la conferencia— mi respuesta.

(*) Conferencia pronunciada el día 15 de octubre de 1984 en el Instituto *Tomás Morales* de Las Palmas de Gran Canaria.

(1) Cf. J. Ortega y Gasset, *Epistolario*, Madrid, 1974, pág. 112.

La obra de Tomás Morales participa de todos, casi todos o algunos, de los rasgos de la denominada *poética modernista*. Pero su participación es, por entero, *singular*. Y este *modo de ser singular* es el primer punto que, como crítico, me interesa. Y me interesa, porque el Modernismo es un movimiento que todavía está por analizar. No es que no haya trabajos, estudios y monografías abundantes. No: todo eso lo hay. Pero lo que falta es un consenso sobre lo que constituye su *historicidad*. Por tal entiendo un *espacio histórico* que —si no determina, sí limita— el *espacio textual*. Y el Modernismo —como, por lo demás, todo movimiento— no es un bloque compacto: tiene su génesis, su paradigma, su desarrollo y su posteridad, que, a veces, es más importante que el movimiento mismo —por lo que genera y por aquello a lo que da lugar. En cierto modo, sucede en él lo mismo que en una lengua: que “funciona sincrónicamente”, pero “se constituye diacrónicamente”. Y su constituirse se realiza en vista de su funcionar ².

El Modernismo —como expuso Juan Ramón Jiménez, en una entrevista publicada, en *La Voz*, el 18 de marzo de 1935 ³ — “no es cosa de escuela, ni de forma, sino de actitud”: “es —dice— un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza”. Y algo muy similar repite, en 1943, Díez-Canedo ⁴, para quien el Modernismo es “más que una escuela: es una época”. Y eso mismo aparece ya, en un artículo, de José Nogales, anterior —según Martínez Cachero ⁵— a 1907, y en el que leemos lo siguiente: “El modernismo no es escuela: es ambiente, es manifestación de algo vivo y vibrante, tan propio a nuestra edad como el corazón a nuestro cuerpo”. Todo lo cual se traduce —como observa Gimferrer ⁶— en una *experiencia del lenguaje*. Ahora bien, el lenguaje con que se pronuncia es la consecuencia lógica del cambio con que se produce. Porque, en el Modernismo, hay —como decía Juan Ramón ⁷— “muchas variantes”, “mucho diversidad”. No hay, pues, un Modernismo *uno*, sino *varios*. Y una de esas variantes es, precisamente, la *variante insular*. De modo que una de las cosas que la obra de Tomás Morales nos plantea es la de *en qué consiste* esa variedad, la de hasta qué punto supone una desviación del paradigma modernista, y la de hasta qué grado puede hablarse, en sentido estricto, de un *modernismo literario insular*.

La cuestión —ya lo ven ustedes— es muy amplia. Nos remite —¿y qué razonamiento que lo sea, no?— a todo un conjunto de entrecruzadas reflexiones, en las que corremos el riesgo de perdernos, pero de las que tenemos necesariamente que salir.

-
- (2) Cf. E. Coseriu, *Sincronía, Diacronía e Historia. El problema del cambio lingüístico*, Madrid, 1973 ², pág. 273.
 - (3) Cito por R. Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, 1971, pp. 31 ss. y A. del Río, *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Madrid, 1972, pp. 137 ss.
 - (4) E. Díez-Canedo, “Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España”, *El Hijo Pródigo* (Diciembre 1943), pp. 145-151, recogido apud *El Modernismo*, edición de Lily Litvak, Madrid, 1981, pág. 215.
 - (5) Cf. R. Gullón, op. cit., pág. 27, nota 1.
 - (6) P. Gimferrer, *Antología de la poesía modernista*, Barcelona, 1969, pág. 10.
 - (7) Cf. A. del Río, op. cit., pág. 142.

Y no salir sin más: salir airosos, porque, en esa entrecruzada reflexión, la obra que estudiamos se nos iluminará, será ella misma, y podremos mirarla como lo que es: una singular totalidad, que contribuye a comprender mejor esa diversa unidad de significación, que es el modernismo, y que difícilmente puede entenderse sin considerar, inscrito en ella y con perfil muy propio, esa variante que constituye y es su versión insular. Ahora bien, esa versión insular del modernismo —que no sólo es poética, sino también, y de modo muy significativo, plástica y pictórica y hasta *cultural*— distiende los márgenes mismos del movimiento modernista, introduciendo, en ellos, tanto una *forma* como una *particularidad*: la *canaria*, con todos los espejos del espacio y el paisaje de la insularidad. Y ello nos obliga a un replanteamiento de la crítica —sobre todo, en lo relativo a algunos hechos de naturaleza histórica—: nos obliga a revisar las fechas con que la crítica del Modernismo suele operar. Porque el Modernismo —que hoy vemos como cerrado ya— estuvo, en su día, abierto. Fue —como subrayaba, en 1934, Federico de Onís⁸— “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX”. Fue, pues, y como tal hay que verlo, “una crisis espiritual”, que se manifiesta “en múltiples formas individuales y nacionales diversas y aun contradictorias”⁹. De ahí lo difícil de reducirlo a cómoda unidad, y lo necesario, en cambio, de verlo en todas y cada una de sus modalidades diferentes. Modalidades que no son sólo de *espacio*, sino también —y sobre todo— de *tiempo*. Y éste, el *tiempo*, es un factor con el que, en el caso de Tomás Morales y la versión insular del modernismo, hay, inevitablemente, que contar. Porque si no, su obra no se entiende, o se entiende mal: se *des-sitúa* y se malinterpreta¹⁰. Y de su correcta situación depende el que entendamos o no— lo que significa la obra de Morales y lo que representa y supone la versión modernista insular. Para ello, nada mejor que revisar las fechas en las que se supone circunscrito el Modernismo como movimiento general.

La opinión de la crítica no es, aquí, pero que nada unánime. Los criterios varían. Y, con ellos, todos los intentos de demarcación. Los estudiosos proponen, cada cual, distintas fechas, que oscilan desde las consideraciones —de índole aproximativa— de Bernardo Gicovate (abarca —dice¹¹— las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX) hasta la afirmación de Juan Ramón, para quien se trata de un “movimiento permanente”¹². Como fecha inicial proponía Federico de Onís la de 1885; Gicovate¹³, la de “vagamente alrededor o poco antes de 1880”; Silva

(8) F. de Onís, “Sobre el concepto del modernismo”, *La Torre*, 2 (1952), pp. 95-103, recogido apud *Estudios críticos sobre el Modernismo*, introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo, Madrid, 1974, pág. 37.

(9) *Ibidem*, pág. 42.

(10) Como ejemplo de esta incomprensión puede verse G. Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, 1965, pág. 347.

(11) B. Gicovate, “El modernismo: movimiento y época”, apud loc. cit. en nota 8, pág. 203.

(12) Cf. A. del Río, op. cit., pág. 138.

(13) loc. cit., pág. 204.

Castro ¹⁴, la de 1888, coincidiendo en ello con Fogelquist ¹⁵; Gullón ¹⁶ —como Salinas ¹⁷—, la de 1890, y Juan Ramón Jiménez ¹⁸, la de 1900. Un artículo de Valle-Inclán ¹⁹, publicado en *La Ilustración Española y Americana* el 22 de febrero de 1902, lo da como algo ya constituido y que se define, según él, por la “analogía y equivalencia de las sensaciones” y por “una extraña correspondencia entre el sonido y el color”. Y Manuel Machado, en uno de los textos reunidos en su libro *La Guerra Literaria 1898-1914*, publicado en 1913, dice que, en esa fecha, “el modernismo no existe ya” ²⁰. Tal vez, el modernismo no existe desde antes: desde 1902 —fecha en que Juan Ramón, según su propio testimonio ²¹, lo abandonó—, o desde 1907, año en que se publican los versos de Unamuno, y en el que Guillermo Díaz-Plaja ²² y Guillermo de Torre ²³ sitúan el comienzo del final. (Recuérdese que, coincidiendo con la publicación en Madrid de los *Cantos de Vida y Esperanza* de Darío, aparece, en 1905, el libro de Gómez-Carrillo *El Modernismo*, y que, tres años antes, en 1902, se publica la ya citada nota de Valle-Inclán, que lleva por título “Modernismo”, y que ese mismo año, el 10 de abril de 1902, la revista *Gente Vieja*, *Gente Vieja* premia la respuesta de Eduardo L. Chavarri, titulada “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”). Los años 1900-1905 son los años en que la poética modernista imanta y revitaliza la más que mortecina poesía castellana finisecular ²⁴: los años en que el rubendarismo triunfa en la Península. El diagnóstico, publicado el 28 de noviembre de 1899 por Rubén en *La Nación* de Buenos Aires ²⁵ —y en el que, hablando *pro domo sua*, se lamenta de que no haya “en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación (...)”, en la que “el arte puro (...)

-
- (14) R. Silva Castro, “¿Es posible definir el modernismo?”, *Cuadernos Americanos*, CXLI (julio-agosto 1965), pp. 172-179, recogido apud loc. cit. supra en nota 8, pág. 316; discute la fecha Y. A. Schulmann, “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, apud *El Modernismo*, op. cit. en nota 4, pág. 74.
- (15) D.F. Fogelquist, *Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez. Their literary and personal relations*, University of Miami, 1956.
- (16) R. Gullón, *Direcciones...*, pág. 30.
- (17) P. Salinas, “El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus”, *Homenaje a Ernest Martinenche*, Paris, 1939, pp. 271-281 (= *Ensayos Completos*, Tomo III (Madrid, 1983), págs. 208 ss.).
- (18) J. R. Jiménez, “Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)”, *Prosas Críticas*, selección y prólogo de Pilar Gómez Bedate, Madrid, 1981, pp. 213-214.
- (19) Cf. “Modernismo”, apud loc. cit. en nota 4, pp. 17-19.
- (20) Cf. “Los poetas de hoy”, *ibidem*, pág. 213.
- (21) Cf. A. del Río, op. cit., pág. 141.
- (22) G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, 1979, págs. 124 ss; también, P. Salinas (“El signo de la literatura española del Siglo XX”, *Literatura Española Siglo XX*, Madrid, 1970, pág. 39) insiste en la importancia de 1907.
- (23) G. de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, 1965, pág. 510 ss.
- (24) Cf. el informe de Manuel Machado en el art. cit. supra en nota 20, págs. 204 ss.
- (25) Cito por R. Gullón, *Direcciones...*, pág. 20.

se cultive siguiendo el movimiento" modernista— ya no es actual. No lo era, tampoco, antes: *En Tropel* de Salvador Rueda se edita en 1892 (el mismo año que se celebra, en Sitges, en el mes de agosto, la primera fiesta modernista organizada por Santiago Rusiñol); en 1897 aparece la revista *Germinal*; en 1898, *Vida Nueva*; y, en 1899, *Vida Literaria* y *Revista Nueva* ²⁶. El modernismo literario estaba, pues, entronizado ya. Estaba entronizado, incluso cuando Darío decía que no lo estaba. Pero el Modernismo —ya lo hemos dicho antes— no es *uno*, sino *varios*: tantos como variedades y generaciones se nos presentan, aquí y allá, formando parte de él. No hay sólo —como quiere Salinas ²⁷— un Modernismo español y otro hispanoamericano. Hay, también, un modernismo de versión insular, en el que la obra de Morales se sitúa y sin el cual —creo— no se la puede explicar. Ahora bien, ese "modernismo", coincide, cronológicamente, con la disolución de otro: el peninsular. Y eso —creo yo— es lo que ha hecho que la obra de Morales —como la de Quesada— haya sido vista desde una perspectiva —la peninsular— y enjuiciada con unos parámetros que, en modo alguno, son los que les corresponden. Porque el Modernismo no es —ni geográfica, ni cronológicamente— uniforme: tiene tantos "tiempos" como "paisajes, espacios o lugar". Es —como observa Raúl Silva Castro ²⁸— una "estación de tránsito" ²⁹ abierta a todos los puntos cardinales, por donde entra quien desea entrar y salen cuantos prefieren circular por los alrededores". Pues bien, esa *estación de tránsito* le sirve a Tomás Morales —como a muchos de sus compañeros de generación, y su generación no es otra, y hay que decirlo ya, que *la de 1914*— sólo de *punto de partida*. Toma de ella un sistema métrico, una modalidad estrófica, algunos rasgos léxicos y, sobre todo, su *noción dominante* ³⁰: una *voluntad de renovación*, que desarrolla según su propia identidad y poniendo más o menos énfasis en uno u otro de los distintos elementos que la integran. Esa *noción dominante* es, para él (como para Juan Ramón y para Ortega), su *fuerza inicial*, que irá concretizándose a medida que su propia creación se imponga y en el sentido o sentidos que a ésta convengan. Sus *Poemas de la gloria, del amor y del mar* —los de cuño más marcadamente modernista, sentimental y decadente— se publican en 1908, un año después de la fecha en que algunos críticos datan el acta de defunción del modernismo; *Las Rosas de Hércules*, título total, en 1922. Entre ambas fechas transcurre su quehacer y, en ellas, está lo que he llamado su *historicidad*. Morales no es un modernista tardío, ni su obra tiene carácter epigonal. No es —como dice Pedro Salinas— "el heredero más afortunado del movimiento" modernista ³¹: está *más allá*. Su obra —como afirma Federico de Onís— es "la más

(26) *Ibidem*, pág. 20.

(27) En el estudio citado supra en nota 17.

(28) art. cit. en nota 14, pág. 324.

(29) El subrayado es mío.

(30) Empleo este término del formalismo ruso en el sentido que especifico en mi libro *Diversificaciones*, Valencia, 1982, pág. 126.

(31) P. Salinas, "Una antología de la poesía española contemporánea", *Ensayos Completos*, I, pág. 128.

rica, amplia y brillante de la fase postmodernista de España", y se encuentra como indica Guillermo de Torre— "en la transición del posmodernismo hacia las nuevas formas" ³². Está, pues, *más allá* del modernismo y *más acá* de los ismos preludiadores de la modernidad. Su situación cronológica —a caballo entre dos siglos— y su posición geográfica —en medio de la insularidad— dan a su obra una fisonomía lírica que necesito comentar.

Ya he aludido antes a que la versión modernista insular supone —dentro de lo que es el Modernismo— una fase, que se caracteriza por un *tiempo* y un *espacio* distintos, que tiene una cronología diferente y que representa —como ha subrayado el profesor Mainer ³³— la poética más interesante de los años de la transición lírica. El Modernismo —que termina o, en 1911, con la publicación del poema "La muerte del cisne" del mejicano Enrique González Martínez ³⁴, o, en 1914, fecha en que se inicia la primera guerra mundial, y año, en que, de verdad, comienza el siglo XX— coincide, en su versión canaria, con algo más: viene a ser —y viene a serlo, sobre todo, en esos años de 1907 a 1920— la expresión de una voluntad moderna sentida por las capas sociales más vivas de la insularidad. Eso es lo que la obra de Morales supuso: la voluntad de ser lo que se es, y serlo allí donde se está. Es decir, la voluntad —como dice Manuel Machado de "saber ser uno mismo". Y ese *saber ser* y *querer ser uno mismo* cristaliza en un programa político, pictórico y poético, en el que se articula la burguesía canaria liberal: la que el profesor de la Nuez llama ³⁵ "los elementos estructurantes del grupo social", esto es, "la élite intelectual burguesa", integrada por los profesionales (los Millares, Doreste etc.) y por los escritores y artistas (Saulo Torón, Alonso Quesada y Néstor de la Torre). Esa élite burguesa constituye, por otra parte, el público directo de Morales; son sus "compañeros de viaje", y muchos de esos nombres aparecen, en su obra, como destinatarios de no pocos poemas de circunstancias o de color local. La obra de Morales se nos presenta, pues, no como un hecho aislado o como producto de una sensibilidad individual, sino como *inscrita en y motivada por* un contexto histórico de contenido más amplio y que proyecta, sobre su propio espacio, la lectura asumida de un paisaje que carecía —literariamente— de *referencialidad*. Morales hace que el paisaje gran-canario no sólo sea geográfico, sino también *legible y textual*. Crea una cosmogonía del Atlántico, sacraliza su espacio y resuelve, en una arquitectura trabajada, lo que, en los varios conjuntos de su obra, nos parece dual: la naturaleza y sus fuerzas, la ciudad comercial y su dinamismo. Dioses del mar, hombres de la tierra

(32) op. cit. en nota 23, pág. 517; también, G.G. Brown, *Historia de la literatura española, Tomo VI: El Siglo XX*, Barcelona, 1974, pág. 166.

(33) José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, 1981, págs. 195 ss.

(34) Cf. P. Salinas, "El cisne y el búho (apuntes para la historia de la poesía modernista)", *Ensayos Completos*, III, pp. 190 ss., y R. Gullón, "La jubilación del cisne", *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, 1969, pp. 37-40.

(35) S. de la Nuez, *Introducción al estudio de la "Oda al Atlántico" de Tomás Morales. Los manuscritos. Génesis y Estructura*, Madrid, 1974, págs. 99 ss.

y navíos —que son los que los unen— aparecen como una alegoría de otra alegoría: como emblema de los elementos configuradores de la realidad. Los dioses no son de cartón-piedra: son fuerzas, *numina*, tanto en el sentido alegórico como en el real:

*"Es una inmensa concha de vívidos fulgores;
cuajó el marismo en ella la esencia de sus sales
y en sus vidriadas minas quebraron sus colores
las siete iridiscentes lumbreras espectrales.
Incrustan sus costados marinos atributos
—nautilus y medusas de nacaradas venas—
y unidos a su lanza, cuatro piafantes brutos
con alas de pegasos y colas de sirenas.
Vedlos: ¡cómo engallardan las cabezas corníferas!
Ensartadas de perlas vuelan las recias crines,
y entre sus finas patas, para el galope aligeras,
funambulescamente, rebotan los delfines...
El agua que inundara los flancos andarines
chorrea en cataratas por el pelo luciente ³⁶.*

*Y en medio, el Dios. Sereno,
en su arrogante senectud longeva,
respira a pulmón pleno
la salada ambrosía que su vigor renueva.
Mira su vasto imperio, su olímpico legado
—sin sendas, sin fronteras, sin límites caducos—;
y el viento que a su marcha despierta inusitado,
le arrebató en sus vuelos el manto constelado,
la cabellera de algas y la barba de fucos...
Tiende sobre las ondas su cetro soberano;
con apretada mano,
su pulso duro rige la cuádriga tonante
que despide en su raptó fugaces aureolas
o se envuelve en rizadas espumas de diamante...*

¡Así miró el Océano sus primitivas olas! ³⁷.

Los barcos son identificables:

*Hoy es la botadura del barco nuevo: Luisa-
María.—LAS PALMAS: lo han bautizado ayer;*

(36) Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, Barcelona, 1977, pág. 116.

(37) *Ibidem*, pág. 117.

su aparejo gallardo sabrá correr la brisa.
¡Por San Telmo, que es digno de un nombre de mujer!
Es blanco y muy ligero, de corto tonelaje
para darle más alas a su velocidad;
directo a las Antillas hará su primer viaje
al mando del más grande patrón de la ciudad ³⁸.

Los marinos, también:

Llegaron invadiendo las horas vespertinas;
el humo, denso y negro, manchó el azul del mar,
y el agrio resoplido de sus roncadas bocinas
resonó en el silencio de la puesta solar.

Hombres de ojos de ópalo y de fuerzas titánicas
que arriban de países donde no luce el sol;
acaso de las nieblas de las islas británicas
o de las cenicientas radas de Nueva York...

Esta tarde, borrachos, con caminar incierto,
en desmañados grupos se dirigen al puerto,
entonando el *God save*, con ritmo desigual...

Y en un *¡Hurrah!* prorrumpen con voz estentorosa
al ver, sobre los mástiles, ondear victoriosa
la púrpura violenta del Pabellón Royal... ³⁹.
Marinos de los fiordos, de enigmático porte,
que llevan en lo pálido de sus semblantes bravos
toda el alma serena de las nieves del Norte
y el frío de los quietos mares escandinavos.

En un invierno, acaso, por los hielos cautivos,
en el vasto silencio de las noches glaciales,
sus apagados ojos miraron, pensativos,
surgir las luminosas auroras boreales...

Yo vi vuestros navíos arribar en la bruma;
el mascarón de proa brotaba de la espuma
con la solemne pompa de una diosa del mar;

(38) *Ibidem*, pág. 80.

(39) *Ibidem*, pág. 76.

y los atarazados velámenes severos
eran para el ensueño cual tómpanos viajeros
venidos del misterio de la noche polar... ⁴⁰.

Y el puerto no es exótico: es el que todos saben, el que todos conocen, el que todos ven:

Puerto de Gran Canaria sobre el sonoro Atlántico,
con sus faroles rojos en la noche calina,
y el disco de la luna bajo el azul romántico
rielando en la movible serenidad marina...

Silencio de los muelles en la paz bochornosa,
lento compás de remos en el confín perdido,
y el leve chapoteo del agua verdinosa
lamiendo los sillares del malecón dormido...

Fingen, en la penumbra, fosfóricos trenzados
las mortecinas luces de los barcos anclados,
brillando entre las ondas muertas de la bahía;

y de pronto, rasgando la calma, sosegado,
un cantar marinero, monótono y cansado,
vierte en la noche el dejo de su melancolía... ⁴¹.

Este rasgo de inmediatez, de precisa referencialidad, constituye un idioma y tiene sus hablantes: la ciudad y los signos. Y todo ello como expresión de un espacio fundable. Los signos que componen este idioma corresponden a una sacralización mítica: son el *mitologema* ⁴² —todavía modernista— del “Canto Inaugural” y son, también, la cosmología —ya posmodernista— de la *Oda al Atlántico*. Hay, en ese idioma, dos espacios: a) uno, el configurado por el mundo entornal y sus alegorías cosmológicas (la gran oda); b) otro, el formado por “Los puertos, los mares y los hombres del mar”. Uno está dentro de otro, y el segundo tiene, a su vez, una doble espacialidad (“La Ciudad y El Puerto”) y, más adentro aún, lo que, para Morales, confiere a ese espacio mítico su carácter dinámico: “La Ciudad Comercial” “La calle de Triana”, la de la Marina, las “Tiendecitas de turcos” con sus

cofrecillos de sándalo labrados,
para guardar espléndidos tesoros,
y junto a los jarrones repujados
damasquinados de puñales moros;

(40) *Ibidem*, pág. 77.

(41) *Ibidem*, pág. 72.

(42) S. de la Nuez, op. cit., págs. 107-108.

porcelanas de brillos irreales,
sedas en fastuosa algarabía,
recamados tapices orientales
y luminarias de bisutería... ⁴³

; esos

¡Bazares de la calle de Triana!
Alma oriental que en Occidente habita:
¡Todo un fantasmagórico nirvana
en medio del vivir cosmopolita!... ⁴⁴

Y la topografía urbana del Barrio de Vegueta:

Este barrio tranquilo, tan diferente en todo
al barrio del Comercio, es plácido y riante;
junto al mar azul tiene un pintoresco modo
igual que el de esas claras villas del Continente.

Yo prefiero estas calles serias y luminosas
que tienen un indígena sabor de cosa muerta;
donde el paso que hiere las roídas baldosas,
el eco de otros pasos, legendarios, despierta...

Yo prefiero estas plazas, al duro sol tendidas,
que aclamaron un día los fastos insulares;
donde hay viejas iglesias de campanas dormidas,
y hay bancos de granito, y hay fuentes populares... ⁴⁵

Por eso creo que la poesía de Morales crea algo más que un estilo: descubre, interpreta y encarna una identidad. Y el modo en que lo hace adelanta, perfila, delinea lo que Ramón Fera —refiriéndose a Néstor de la Torre— llama “la alternativa estética atlantista” ⁴⁶: una alternativa con la que la vanguardia estética de los años 20 y 30 tendrá necesariamente que contar. Porque la poesía de Morales realiza *avant la lettre* lo que Andrés de Lorenzo-Cáceres propone ⁴⁷: “llenar de alusiones el paisaje insular”.

(43) *Ibidem*, pág. 222.

(44) *Ibidem*, pág. 224.

(45) *Ibidem*, págs. 229-230.

(46) Cf. Fernando Castro, “Modernistas brasileños y vanguardistas canarios: historia comparada de un fervor”, *Syntaxis*, 2 (primavera 1983), pág. 67, e Ignacio Prat (*Poesía modernista española*, Madrid, 1978, pág. 182) que indica que Tomás Morales es el iniciador de “la vertiente atlantista de la moderna poesía canaria”.

(47) Cf. Castro, loc. cit., págs. 67 y 73.

Y, en ese sentido, es un nada desdeñable precedente, pues supone —junto con el de Néstor y paralelo a él⁴⁸— el intento más firme de dotar a la realidad canaria de un universo signico, autorreferencial y suficiente. La obra de Morales —como la de Néstor— se encuadra, pues, en una voluntad de expresar lo canario no como marginalidad, ni como provincianización, sino construyendo un universo referencial, que sea plenamente autosignificante: un mundo que se diga y sea lo que se dice y es. Y, para construirlo, necesita crear —al igual que Néstor en la pintura— un lenguaje, unos temas, unos símbolos, en los que la insularidad y su cosmo-mitología puedan, como *unidad significante*, serse y funcionar. En ello hay que ver un rasgo distintivo de la creación ya no modernista, sino moderna: en ello hay que ver, también, un rasgo generacional. Me refiero —y creo que vale la pena subrayarlo— a lo que, en otro lugar, he llamado *voluntad de sistema* y que explica la forma en que la obra toda de Morales se va a articular: el punto en que Morales supera el paradigma modernista. Porque el Modernismo, que ha dejado muy buenos poemas, ignora el libro como unidad: concibe el libro como colecciones y no como conjuntos. Tomás Morales, en cambio, reúne su obra con un criterio estructural: de da una *Anordnung*; la dispone en tres bloques, cada uno de los cuales contiene, a su vez, una textualidad. El primero de ellos consta de 41 poemas, agrupados en torno a tres ejes (“Vacaciones Sentimentales”, “Poemas de Asuntos Varios” y “Poemas del Mar”), precedidos, como hace siempre, de un poema programático —el “Canto Inaugural”— y cerrados, a manera de coda, por el soneto titulado “Final”. El segundo, integrado por 32 poemas, incluye “Los Himnos Fervorosos”, “Alegorías”, “Epístolas, Elogios, Elogios Fúnebres” y “Poemas de la Ciudad Comercial”, y, a ambos lados, como enmarcándolos, un “Preludio” y un “Envío”. El tercero, que el poeta no pudo terminar, se reduce a cinco textos. La impresión que produce es, pues, la de una arquitrabada orquestación: la de una arquitectónica unidad. Como quería Darío⁴⁹, “hay en cada verso, además de la armonía verbal, una armonía ideal”. Y hay, también, una articulación numérica: los poemas desarrollan una idea rítmica que es, a la vez, temática y que cristaliza en una red de recurrencias, que son como detalles minúsculos de un cuadro y que conforman, con su suma y sin necesidad de títulos, el rondó de un *paisaje de dentro* que se lee y se dice fuera (“Vacaciones Sentimentales”) o el ritornello de otro paisaje, el de fuera, que se lee y se dice dentro (la “Oda al Atlántico”). La obra de Morales, concebida como totalidad, es un paisaje en la palabra: es un paisaje en el tiempo. La unidad que la informa no es un accidente, ni una casualidad: responde a lo que me parece un rasgo generacional. Y eso, junto con su condición de liberal y aliadófilo⁵⁰, lo sitúa —creo— en otra historicidad, que ya no es sólo canaria, sino también peninsular: lo sitúa en la generación de Ortega, en la generación del 14. Una generación que, heredera del lenguaje modernista, lo superará⁵¹; una generación que identificará la necesidad de reno-

(48) Vid. A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, III, Barcelona, 1974, pág. 380.

(49) Cf. Silva Castro, loc. cit. pág. 318.

(50) S. de la Nuez, op. cit., págs. 99-100 y 102.

(51) Cf. G. de Torre, op. cit. pág. 511.

vacación con la necesidad y voluntad de sistema. Esa necesidad y voluntad de sistema como elemento generador y sustentante de la obra llega hasta Jorge Guillén, que es su expresión máxima ⁵², pero surge y nace con Ortega: precisamente, en el momento de liquidación del modernismo y coincidiendo con los años en que Morales escribe sus *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*. Surge incluso, antes de la llegada de Ortega a Marburg ⁵³ y constituye, como veremos, un rasgo distintivo generacional. Ortega, que es un año mayor que Morales, escribe el 28 de mayo de 1905, en Leipzig, una carta dirigida al catedrático y poeta modernista ⁵⁴ Francisco Navarro Ledesma, en la que le comunica lo siguiente: "El que a los veinte años —dice ⁵⁵— no ha creído en un sistema moral, y no se ha estrechado y comprimido en una jerarquía, es el resto de sus días un ser vago y funambulesco, que será incapaz de poner tres ideas en raya o en fila. Los químicos —prosigue— para hacer cristalizar un ácido emplean siempre un procedimiento que es u otro cristal preexistente o el frío o la evaporación lenta en un lugar muy quieto. Ese procedimiento —afirma— es, en la cristalización cerebral, un sistema ⁵⁶, una visión del mundo (o varias entre que elegir (...)). En un texto, fechado en junio de 1908 y titulado "¿Hombres o ideas?" insiste sobre el mismo punto: "Um ámbito mental que no he logrado dominar me impele a ver todos los asuntos sistemáticamente. Creo —dice ⁵⁷— que entre las tres o cuatro cosas incommoviblemente ciertas que poseen los hombres, está aquella afirmación hegeliana de que la verdad sólo puede existir bajo la figura de un sistema ⁵⁸". Y en otro, fechado en agosto de 1909 y suscitado por la lectura del libro *Les ibères*, de Edouard Philípon, exclama ⁵⁹: "Por una idea diéramos nuestra escasa fortuna; por una teoría, nuestra vida; por un sistema, no sé qué diéramos por un sistema ⁶⁰". Ahora bien, ese sistema no es pura y simplemente intelectual; no es una entelequia: cristaliza, también, en un modo de concebir la vida y la obra, ya que, como subraya Ortega en un escrito de mayo a agosto de 1910, en "Adán en el paraíso", "cada elemento del sistema necesita de todos los demás: es la relación mutua entre los otros" y (...) "la esencia de cada cosa se resuelve en puras relaciones" ⁶¹. La vida se constituye en obra, como la obra se constituye y se convierte en vida. Tomás Morales —que ha hecho vida de su obra y que ha

-
- (52) Véase mi estudio "Jorge Guillén: simetría y sistema", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 319 (diciembre 1976), págs. 592-599 (=Diversificaciones, pp. 53-63).
 - (53) Cf. J. Ortega y Gasset, "Prólogo para alemanes", *El Tema de nuestro tiempo*, Madrid, 1981, pág. 29: "Cohen obligó a tomar contacto íntimo con la filosofía difícil y, sobre todo, revocó la voluntad de sistema, que es lo específico de la inspiración filosófica".
 - (54) Vid. I. Prat, op. cit., pág. 80.
 - (55) J. Ortega y Gasset, *Epistolario*, pág. 39.
 - (56) *Ibidem*; el subrayado es mío.
 - (57) J. Ortega y Gasset, *Mocedades*, Madrid, 1973, pág. 42.
 - (58) El subrayado es mío.
 - (59) *Ibidem*, pág. 105.
 - (60) El subrayado es mío.
 - (61) *Ibidem*, pág. 105.

dado a ésta, bajo la forma de sistema, una ordenación estructural— es, en esto, hijo de su tiempo. Y en ello está la prueba de su contribución *a* y su participación *en* la modernidad. Porque su modo no de escribir, sino de estructurar, es, por entero, moderno. Su métrica, su léxico, algunos elementos de dicción continúan y prolongan —es cierto— la fase final del Modernismo; su concepción de la obra, no. Su concepción prelude la moderna, que tiene en él un claro antecedente. Unos cuantos años antes de que Guillén dijera aquello de que “pensaba ya en una obra como unidad orgánica”⁶², en la que “Los poemas se relacionaban entre sí desde dentro”, Morales lo hacía ya: lo estaba haciendo. Y eso es algo que conviene subrayar. Esa *voluntad de sistema* que Ortega siente en Leipzig y consolida en Marburg⁶³, bajo el estímulo neokantiano de Cohen⁶⁴, que Eugenio D’Ors pretende convertir, desde su óptica de mediterráneo, en una *Geometría Cosmológica*, entendida como el “estudio sistemático de las relaciones cuantitativo-figurativas existentes en el mundo sensible”⁶⁵, y que García Morente ve, aplicado a la vida, como “una finalidad interna”, como “un sistema de formas en donde cada parte es determinada y a la vez determinante, en donde cada parte engendra el todo y a la vez es engendrada, según la idea del todo”⁶⁶ — está presente, también, en Morales. Y lo está, no como una teoría o un *a priori* filosófico: lo está como un elemento constitutivo y determinante de su horizonte intelectual. Es el centro mismo de donde parte su arquitrabada concepción de la obra. Y no sólo eso: es, además, su núcleo articulante, la *inventio* y la *dispositio*⁶⁷, que, en ejes sucesivos, realiza, ordena y desarrolla ese sentido de *sistema*: esa forma de totalidad.

Su conexión con esa idea de sistema es el modo, también, de verlo y situarlo en su *historicidad*. Porque la obra de Tomás Morales —ya lo he dicho antes— no es un caso aislado ni individual: se inscribe en un instante, que es un tiempo, y participa en la construcción de un proyecto de renovación cultural. Tomás Morales es un poeta insular, pero también un krausista; es un posmodernista, pero también es un li-

-
- (62) Cf. J. Guillén, *Selección de poemas*, Madrid, 1965, págs. 7, 8 y 12; ídem, *El argumento de la obra*, Barcelona, 1969, pág. 38.
 - (63) Cf. Ph. Silver, *Fenomenología y Razón Vital. Génesis de “Meditaciones del Quijote” de Ortega y Gasset*, Madrid, 1978, págs. 37 ss. y 64, sobre todo.
 - (64) Cf. supra nota 53 y N.R. Orringer, *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, 1979, págs. 49 ss.
 - (65) E. D’Ors, *Las Ideas y las Formas*, Madrid, 1966, pág. 3.
 - (66) M. García Morente, *La filosofía de Kant: una introducción a la filosofía*, Madrid, 1917, pág. 323.
 - (67) En ello hay —claro está— más herencia simbolista que modernista. Y su influjo puede extenderse también a la pintura. En este sentido, llama la atención la coincidencia conceptual existente entre la ordenación de la obra de Morales y las opiniones del crítico Pestana Nobrega, quien, comentando la pintura de Maruja Mallo, afirma que “la originalidad de un cuadro no está, no puede estar, ni en el tema ni en los tipos”, sino “en lo que el cuadro tiene propiamente de pintura”, es decir, “en su estructuración y en la manera de resolver la concepción temática” (cf. E. Pestana Nobrega, “Maruja Mallo”, *La Rosa de los Vientos*, 5, 1928, pág. 11).

beral ⁶⁸; es un burgués ⁶⁹, pero no un reaccionario: cree —como su generación— en el progreso; vive la policromía de la ciudad comercial; es un aliadófilo: no un triunfalista. Y, en este punto, me permito discrepar de una interpretación reciente: la del profesor Fernando Castro ⁷⁰, quien, en su magnífico estudio ya citado —“Modernistas brasileños y vanguardistas canarios: historia comparada de un fervor”— sostiene la tesis de que “Néstor y Tomás Morales nos ofrecen una interpretación triunfalista de la historia”. No lo creo así: lo que creo es que tanto Néstor como Tomás Morales no son “almas desilusionadas”, sino creadores animados por una visión liberal e idealista —que no es lo mismo que “triunfalista”— de la realidad. Su clase social —la burguesía acomodada ⁷¹— y su liberalismo idealista— ¿no es el liberalismo, a fin de cuentas, la expresión más clara de ese optimismo, vital e ideológico, que piensa que la realidad es renovable y que las cosas, sin necesidad de destruirlas, se pueden transformar?— es lo que da a la obra de ambos —como a la de toda la generación del 14— esa idea de fuerza, de entusiasmo, de creencia en el mundo, que tanto envidiamos los que hemos nacido unos cuantos decenios más atrás. Considero acertada la relación que el profesor Castro establece entre Néstor y Tomás Morales, y entre Alonso Quesada y la Escuela Luján. Sólo discuto la aplicación de un adjetivo —“triunfalista”— que juzgo inconveniente, porque no responde ni corresponde —creo— a la realidad. La visión de Morales es, desde luego, más feliz que la de Quesada: expresa un fervor y un contenido vívido, que hunde sus raíces luminosas en un sí absoluto a su razón histórica y vital. Afirma un paisaje: construye una idealidad. Su obra es, como algunos poemas que la integran, un *himno fervoroso*, afianzado en la vida, la obra y la amistad ⁷². Por eso, lo que Fernando Castro califica de “triunfalista” podría definirse como *optimismo vital*, caracterización ésta que, junto con la de *renovación de lenguaje* y *voluntad de sistema*, configuran el horizonte intelectual de su generación: la del 14, la de Ortega; una generación de vocación europeísta, que siente la tentación, el riesgo y la necesidad de ser moderna, y que lo asume con un deseo claro de inaugurar un siglo, de fundar una época, de abrir a un universo nuevo el espacio de nuestra identidad. Martí se había adelantado a todo ello y, en enero de 1882, escribía algo que, casi con las mismas palabras, repetirá más tarde Wittgenstein: “vivimos los que hablamos lengua castellana —decía ⁷³— llenos de Horacio y Virgilio, y parece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje” ⁷⁴. Se refería el poeta y político cubano a la necesidad de ampliar las fuentes de nuestra tradición, de encontrar en contacto con otras literaturas e idiomas. Y eso es lo que el Modernismo

(68) Cf. S. de la Nuez, op. cit., pág. 99.

(69) Cf. Mainer, op. cit., pág. 198.

(70) loc. cit. pág. 75, nota 7.

(71) Cf. Mainer, op. cit., pág. 198.

(72) Cf. S. de la Nuez, op. cit., págs. 99-100 y 102.

(73) Cito por B. Gicovate, loc. cit. supra en nota 11, pág. 205.

(74) El subrayado es mío.

hará: buscar otro lenguaje, instaurando unos modelos distintos a los de nuestra —en ese momento— esclerótica tradición. Optará por el parnasianismo, el simbolismo y el decadentismo francés. Enlazará con Ruskin y con Poe. Y se adherirá al programa sinestésico de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud. Tomás Morales —que conoce, también, a Mallarmé— rinde su tributo al Modernismo. Pero su tributo consiste sólo en un *peaje*: el de su paso inicial por él. Su obra, vista como conjunto, lo supera y se queda sólo con algo de su sentimiento del lenguaje. Por eso digo que toma, sobre todo, las vertientes más sólidas de él: la voluntad de renovación que, pronto, se transforma en voluntad de sistema. No llega a formar parte de la vanguardia insular, pero es —como Juan Ramón lo será de la del 27— su “hermano mayor”.

No veo, en Morales, un proyecto de tipo *indigenista* ⁷⁵, como el que se advierte en la Escuela Luján ⁷⁶. Lo que sí veo es la fundación de un espacio textual, por el que discurre su escritura, y que da a la isla lo que ésta no tenía: auto-referencialidad, universo signico, proyecto cultural y, sobre todo, lenguaje. Leyendo la obra de Morales se descubre la palabra del mar: la estrofa de colores del Atlántico. Por eso, al releerlo, he pensado no en Valéry, ni en Seferis, sino en Saint-John Perse y en su “Invocation” de *Amers*: la que comienza

*Poésie pour accompagner la marche d'une
récitation en l'honneur de la Mer.*

*Poésie pour assister le chant d'une marche au
pourtour de la Mer.*

*Comme l'entreprise du tour d'autel et la gravi-
tation du chœur au circuit de la strophe.*

*Et c'est un chant de mer comme il n'en fut
jamais chanté, et c'est la Mer en nous qui le chantera:*

*La Mer, en nous portée, jusqu'à la satiété du
souffle et la péroration du souffle.*

*La Mer, en nous, portant son bruit soyeux du
large et toute sa grande fraîcheur d'aubaine par le
monde.*

*Poésie pour apaiser la fièvre d'une veille au
périple de mer. Poésie pour mieux vivre notre veille
au délice de mer.*

*Et c'est un songe en mer comme il n'en fut
jamais songé, et c'est la Mer en nous qui le songera:*

*La Mer, en nous tissée, jusqu'à ses ronceras
d'abîme, la Mer, en nous, tissant ses grandes heures
de lumière et ses grandes pistes de ténèbres —*

(75) El indigenismo es, también, uno de los rasgos del modernismo: cf. Gullón, *Direcciones*, págs. 62 ss.

(76) Cf. Castro, loc. cit., págs. 62 y 75, nota 7.

Toute licence, toute naissance et toute résipiscence, la Mer! la Mer! à son afflux de mer,
 Dans l'affluence de ses bulles et la sagesse infuse
 de son lait, ah! dans l'ébullition sacrée de ses voyelles
 —les saintes filles! les saintes filles!—
 La Mer elle-même tout écume, comme Sibylle
 en fleurs sur sa chaise de fer ...⁷⁷

Me hubiera gustado ahondar en las fuentes clásicas de Morales⁷⁸ y ver —como latinista— si lo que dice de él Díez-Canedo⁷⁹ es verdad, y si sus antecesores reales están “entre los poetas latinos: en Catulo, en Ovidio, en los tardíos Ausonio y Claudiano”; hubiera querido comentar aliteraciones como

reía en el crepúsculo su risa de cristal

o greguerías casi, como

he encendido mi pipa que rima con la luna,

o imágenes del tipo

el cinabrio escarlata de los labios bermejos.

Me he visto, sin embargo, forzado a limitarme a su historicidad. Ahora, después de haber recorrido sus vocales, llegamos al punto en que el circuito de su estrofa vuelve a comenzar. Mi discurso se cierra y su obra se abre. Tomás Morales les espera en la cita que tiene con ustedes. Ya saben: en *Las Rosas de Hércules*, que fundan el universo signico de la insularidad.

Jaime Siles
 Viena, octubre de 1984.

 (77) Saint-John Perse, *Oeuvre Poétique*, II, Paris, 1960, págs. 133 ss.

(78) Las *Metamorfosis* de Ovidio, sobre todo, cuyo influjo en Morales es bastante evidente, sobre todo en la *Oda al Atlántico*; también, en la invocación a las musas (*Sedme, Musas, propicias al logro de mi empeño*, Oda, I, 10), que es un claro elemento clásico: cf. sobre el mismo, L. Gil, *Los antiguos y la “inspiración” poética*, Madrid, 1967, págs. 18 ss.

(78) Cf. Prólogo a la edición de 1922, pág. 16 de la edición citada.